Monographies Grégoriennes

I



Jules- A. Martel O.M.I.

D. André MOCQUEREAU

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

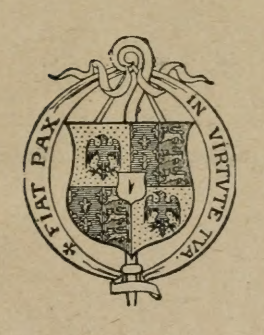
IMPLES NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES

SUR

L'ÉDITION VATICANE

I

L'INTROÏT " IN MEDIO "



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE ET Cie
Editeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
PARIS, TOURNAI, ROME

ad usum : Jules-A. Martel o.m.i.
13 fév. 1937

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

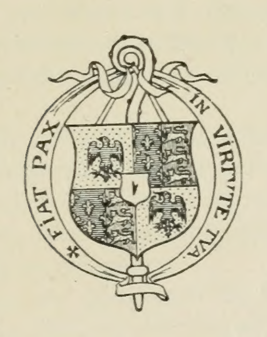
D. André MOCQUEREAU

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

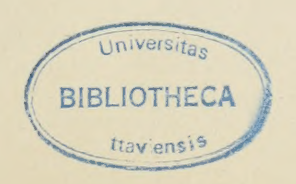
SIMPLES NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES
SUR
L'ÉDITION VATICANE

I

L'INTROIT " IN MEDIO "



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE ET Cie.
Editeurs Pontifcaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
ROME, TOURNAI
1910



INTRODUCTION GÉNÉRALE

Ces simples *Notes*, avant tout pratiques, consisteront en courtes *Monographies* de différentes pièces musicales de l'édition vaticane.

Exemptes de toute prétention scientifique, elles s'adressent à tous ceux qui, épris des beautés des mélodies grégoriennes, ont le désir de les exécuter avec le respect, l'art et la suave piété que les anciens apportaient dans le chant de la louange divine. Les notations rythmiques et expressives des deux plus grandes Écoles du moyen âge — Saint-Gall et Metz — mises sous leurs yeux, les initieront à l'interprétation idéale des temps antiques; tous s'inspireront de ces modèles, et chacun, de son mieux, selon ses moyens, s'efforcera de les reproduire et de les réaliser.

Il ne s'agit pas de mettre entre les mains de nos chantres les manuscrits eux-mêmes; non : ceux qui ont le loisir de déchiffrer les documents neumatiques ou leurs reproductions phototypiques sont assez rares. Ce qui répond à un besoin plus général et plus pratique, c'est un travail tout fait, bref, simple et clair, qui, offrant aux lecteurs de toute catégorie le résumé substantiel et le résultat des recherches faites sur les manuscrits, les mette à même d'en prendre aisément connaissance et de les utiliser au chœur.

Rechercher la pensée de nos pères, nous effacer devant leur interprétation authentique, soumettre humblement notre jugement artistique au leur, c'est ce que demandent à la fois l'amour que nous devons avoir pour la Tradition entière, tant mélodique que rythmique et le respect d'une forme d'art parfaite en son genre.

Plusieurs de nos amis, en comparant les *codices* sangalliens de la *Paléographie musicale* avec l'édition vaticane solesmienne, se sont aperçus que beaucoup de nuances expressives n'étaient pas représentées dans nos livres rythmés. Nous le reconnaissons, mais on ne peut nous le reprocher. On sait qu'il nous a été impossible d'utiliser, dans les reproductions pratiques de l'édition vaticane, toutes les ressources rythmiques et expressives des anciennes notations; impossible, par là même, de mettre en relief toutes les délicatesses artistiques, toute la piété, toute la suavité renfermées dans les cantilènes romaines.

Mais ici, dans ces *Simples Notes*, dans ce commentaire musical, il ne nous sera pas défendu de compléter notre premier travail, en plaçant, en face des neumes antiques, leur transcription aussi fidèle que possible,

quoique toujours dans les notations en usage de nos jours. Cette transcription sera comme une lumière qui, jaillissant des profondeurs des temps primitifs, se projettera sur les textes mêmes de l'édition officielle et donnera de les interpréter avec l'esprit et le cœur des clercs et des moines du moyen âge.

Voici le plan qui sera suivi; il pourra être modifié selon les pièces musicales et les circonstances. L'ordre de ces pièces sera réglé uniquement par notre convenance et notre commodité. L'étude de chacune d'elles se présentera ainsi :

1° Tableau I du morceau à analyser, dans une triple notation :

a) Notation vaticane pure;

b) Notation sangallienne, et au besoin messine, en neumes;

c) Notation solesmienne, ou transcription aussi adéquate que possible des notations sangallienne et messine, avec indications rythmiques.

2° Notes sur le texte *littéraire* : origine, variantes, etc. ;

3° Notes sur le texte *mélodique* : origine, âge, sources, emploi, etc. ;

4° Notes sur les différentes formules neumatiques;

5° Notes sur les lettres et les signes rythmiques sangalliens ou messins;

6° Analyse rythmique de la mélodie, dynamie, interprétation; transcription en notation moderne (Tableau II).

7° Chironomie, s'il y a lieu (Tableau III).

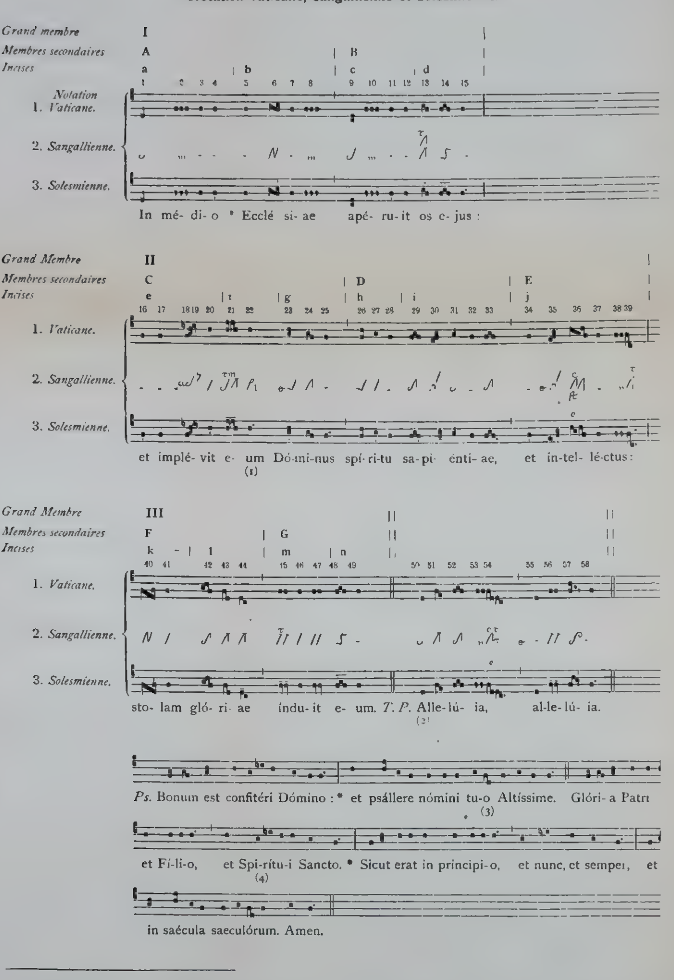
Nous supposons connues les règles pratiques consignées dans les *Mélodies grégoriennes* de D. J. Pothier, dans le *Nombre musical grégorien* (N. M. G.) ou dans les *Exercices rythmés de Vocalises grégoriennes* de D. André Mocquereau, ainsi que dans les méthodes faites d'après les principes de l'école de Solesmes : *Método completo de Solfeo*, por D. Gregorio Suñol, ou la traduction française : *Méthode complète de Solfège;* — *Grammaire de Plain-Chant*, par les Bénédictines de Stanbrook, traduite de l'anglais, et dont il existe aussi des traductions allemande et italienne.

N. B. — *Quand nous aurons à citer le* Grad. rom., *nous renverrons à l'édition rythmée*, n° 696, *publiée à* Tournai (Desclée et Cie).

TABLEAU I

Introït “ *In medio* ”.

Notation vaticane, sangallienne et solesmienne.



(1) e- um Dómi-nus

(2) *T. P.* Alle- lú- ia

(3) nómini tu-o Altíssime.

(4) et Spi-rí-tu- i Sancto.

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

I

L'INTROÏT "IN MEDIO".

1° Triple notation de l'Introït In medio (1).

Cette triple notation se trouve au Tableau I hors page.

1. — Première ligne. *Notation vaticane* absolument exacte.

2. — Deuxième ligne. *Notation neumatique sangallienne.* Les signes mélodiques et rythmiques ci-transcrits sont le résultat, la somme des travaux comparatifs faits sur l'ensemble des manuscrits complets de l'Ecole de Saint-Gall qui sont ici à notre disposition.

3. — Troisième ligne. *Notation solesmienne.* Elle reproduit les notes et les groupes de l'édition vaticane; mais, en vue du commentaire qui suit, elle se rapproche le plus possible de la notation modèle de Saint-Gall. Cependant, lorsque le texte officiel s'écarte mélodiquement de ce modèle, la transcription des *codices* sangalliens est reportée au bas de la page.

2° Notes sur le texte littéraire.

4. — *In medio Ecclesiæ...* «*Au milieu de l'Église, le Seigneur lui a ouvert la bouche et l'a rempli de l'esprit de sagesse et d'intelligence; il l'a revêtu d'un manteau de gloire.*»

C'est l'application faite à l'Apôtre et Évangéliste S. Jean d'abord, puis aux Docteurs de l'Église, d'un passage du livre de l'*Ecclésiastique*, XV, 5 : Et in medio ecclesiæ aperiet os ejus, et adimplebit illum spiritu sapientiæ et intellectus, et stola gloriæ vestiet illum.

La place habituelle de l'introït *In medio*, dans les anciens monuments liturgiques, est au 27 décembre, à la seconde messe de S. Jean.

Le texte est constant dans les manuscrits grégoriens, sauf la variante *stola* pour *stolam* que l'on trouve dans certains, variante qui n'a produit aucun changement dans la mélodie.

(1) Une étude plus développée a été publiée sur ce même introït dans la *Paléographie musicale*, t. X. La présente *Monographie* en est un abrégé.

3° Notes sur le texte mélodique.

5. — La mélodie de l'*In medio* se trouve dans les plus anciens manuscrits — IX[e]-X[e] s. — et toujours la même.

Celle du double *Allèluia* pour le Temps Pascal est empruntée à l'introït *Quasi modo*. Nous ne dirons rien de la psalmodie; un travail spécial lui sera consacré.

4° Notes sur quelques groupes neumatiques.

6. — *Strophicus* 2, 8, 10, 38, 53. La notation solesmienne, en guise de commentaire, rétablit la forme en usage à Saint-Gall. Ainsi il n'est plus possible de confondre les *strophicus* avec les *pressus*, les *bivirgas* ou les *oriscus*. ce qui arrive sans cesse.

7. — *Clivis* 39, 54. Un *espace blanc* a été ménagé, dans notre notation, entre la *distropha* et la *clivis*, à cause de la répercussion qui s'impose toujours sur la première note de ces deux *clivis*.

8. — *Oriscus* 19. La forme spéciale que nous lui donnons, et qui se rapproche de la forme sangallienne, renseigne de suite sur la nature et la valeur de cette note qui est légère.

9. — *Salicus* 30, 35. Dans ces groupes, l'appui rythmique se pose sur la seconde note *fa*, et non sur la première *mi*. Un épisème horizontal prévient qu'il faut, en outre, lui donner un peu d'ampleur. La *modalité* et le *rythme* sont donc intéressés au maintien du *salicus*.

10. — *Bivirgas* 45, 47, 56. Il est pratiquement intéressant de savoir que les deux notes *carrées*, placées sous ces numéros, ne sont pas des *distrophas*, mais des *bivirgas*. La *bivirga* a une signification de force et d'ampleur qui la distinguent du *strophicus*. On remarquera le *t* = *tenete* qui surmonte le groupe 45.

11. — *Cephalicus* 22. Le *punctum* 22 de l'édition vaticane est un *cephalicus* dans tous les manuscrits sangalliens. — Voir note 1 du Tableau I. — Cette version est fort gracieuse et très coulante : il semble que l'analogie avec d'autres passages du même genre aurait pu la faire préférer.

12. — *Epiphonus* 50. Le *punctum* 50 de l'édition vaticane est un *epiphonus* dans une quantité de *codices* de toute provenance; et aussi dans l'édition officielle à l'introït *Quasi modo*. — Voir note 2 du Tableau I.

5° Notes sur les lettres et signes rythmiques.

13. — Voici la liste des *dix-sept lettres et signes rythmiques* employés par les notateurs sangalliens dans l'introït *In medio* :

A — *Adjonctions épisématiques.*

1° 6 *clivis* avec épisème horizontal /̄ : 13, 21, 39, 43, 44, 51;

2° 2 *bivirgas* avec épisème horizontal // : 45, 56;

3° 1 *punctum planum* avec épisème vertical : 18

B — *Modifications.*

4° 2 *torculus* longs : 14, 48;

5° 2 *pes quadratus* : 23, 26;

6° 2 *salicus* : 30, 35.

C — *Adjonctions de lettres.*

7° 1 *clivis* avec *c* = *celeriter* : 54;

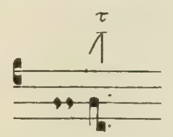
8° 1 *clivis* double ou *porrectus flexus* avec *c.* : 36.

En tout *dix-sept* lettres ou signes sangalliens.

Le *t* = *tenete* de la *bivirga* 45 fait double emploi avec les épisèmes de ce groupe.

La transcription sur lignes reproduit tous les signes des deux premières séries A et B, soit *quinze*, et tous au moyen de l'épisème horizontal.

14. — Il y a une exception pour la *clivis lata* 39 qui, à cause de sa position à



la fin d'un important membre de phrase, est plus longue et doit être à peu près doublée. Le point après chaque note est le signe de cet allongement.

15. — Restent les deux *c* = *celeriter*, 36 et 54; ils sont à leur place dans notre transcription.

Voilà donc dix-sept signes de la notation rythmique *solesmienne* qui ont leurs correspondants exacts dans la notation *sangallienne* et en traduisent la signification.

16. — Quelques brèves explications sur plusieurs de ces signes :

a) *Clivis* 43. — Ne pas s'étonner de la *clivis* longue sur une pénultième faible : la musique est ici maîtresse; le fait se présente assez souvent.

b) *Pes quadratus* 23, 26. — La première note demande une exécution plus ferme, plus ample que pour le *podatus rotundus* . C'est une nuance que nous avons négligé dans nos éditions de Tournai, toujours pour ne pas multiplier les signes adjoints.

Ici nous ajoutons l'épisème horizontal, afin qu'on puisse en tenir compte pratiquement, si on le désire.

c) Lettre *c* 36, 54. — Le *c* = *cito*, *celeriter*, indique la légèreté; dans le cas présent, sa signification est plutôt négative : c'est-à-dire qu'il prévient un ralentissement intempestif.

Dans le *codex* de Laon 239, le *c* est remplacé par l'*n* = *naturaliter*, ce qui paraît plus exact.

6 Analyse rythmique et exécution.

17. — Tout ce que nous avons à dire sur ce sujet ne sera que le commentaire et l'explication du Tableau II.

Nous employons cette fois la notation moderne, parce que son développement graphique donne plus de facilité pour l'indication des accents mélodiques et de la dynamie.

A. — Les Divisions.

1° Les grandes divisions ou grands membres.

18. — L'analyse attentive de notre introït nous amène à le considérer comme une *seule phrase musicale* divisée en trois grands membres.

Grand membre I : In médio . . . . os ejus :
Grand membre II : et implévit. . . . . . intelléctus :
Grand membre III : stolam . . . . eum.

2° Les membres secondaires.

19. — Chacun de ces membres principaux se divise en membres secondaires.

Le membre	I	se divise en	2	membres secondaires	A, B;
—	II	—	3	—	C, D, E;
—	III	—	2	—	F, G.

En tout, sept membres secondaires.

3° Les incises.

20. — A leur tour, ces sept membres se divisent en incises.

Le membre	secondaire	A	se compose de	2	incises	*a*, *b*:
—	—	B	—	2	—	*c*, *d*;
—	—	C	—	3	—	*e*, *f*, *g*;
—	—	D	—	2	—	*h*, *i*;
—	—	E	—	1	—	*j*;
—	—	F	—	2	—	*k*, *l*;
—	—	G	—	2	—	*m*, *n*.

4° Les rythmes élémentaires.

21. — Enfin ces incises se subdivisent encore en rythmes élémentaires, binaires ou ternaires, rythmes qui se trouvent nécessairement à la base de tout langage. prosaïque ou poétique, de toute musique, libre ou mesurée. Ces petites subdivisions sont marquées, soit par la disposition des groupes, soit par les épisèmes verticaux. Nous supposons connues les règles pratiques de notre notation. On se contentera ici de mettre en relief la forme générale de la phrase mélodique de notre introït.

B. — La Synthèse, l'Unité, la Phrase.

22. — Le rythme n'est pas constitué par ces divisions tout extérieures; il l'est seulement par *l'unité intérieure* de chaque incise, de chaque membre et de la phrase entière. Cette unité est le but définitif vers lequel on doit tendre.

Elle résulte :

a) De la durée des notes et des syllabes,

b) Des intervalles mélodiques,

c) Des nuances dynamiques,

d) De la marche rythmique, en un mot, du rythme.

23. — La *durée* et les *intervalles* des notes sont indiqués par notre notation, autant qu'il est possible.

24. — Les *nuances dynamiques* consistent dans les *crescendos* et les *decrescendos* qui se répandent sur toute l'étendue de la phrase et sur ses moindres éléments.

La règle générale de cette distribution des nuances est renfermée en deux mots:

Progression d'intensité dans les ascensions mélodiques,

Régression dans les descentes.

L'*accent mélodique* se pose sur le sommet de chaque *crescendo*.

Chaque *phrase* a son accent mélodique *général;*

— *membre* — — *principal;*

— *incise* — — *particulier.*

25. — Après la durée, après la mélodie et la dynamie, vient le *rythme*. C'est lui qui consomme l'unité. S'emparant de tous les éléments énumérés jusqu'ici, il les enroule dans les spirales vivantes de ses *soulèvements* (arsis) et de ses *abaissements* (thésis) : il fait *unes* les incises, *uns* les membres; puis, élargissant toujours plus ses *élans* et ses *cadences*, il absorbe tout dans l'unité et l'amplitude de ses mouvements et fait *une* la phrase tout entière.

26. — Si le lecteur veut bien se reporter au Tableau II et l'étudier lentement, attentivement, il y trouvera l'application de tous ces principes, il pourra faire lui-même l'analyse de chaque section.

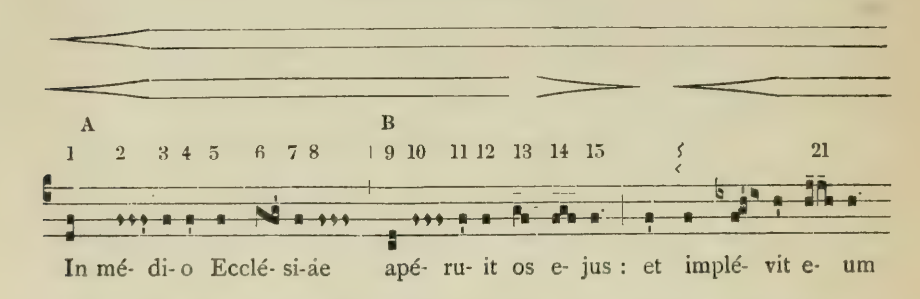
Disons seulement que la beauté de la mélodie devra résulter à la fois et de l'interprétation parfaite — grammaticale, mélodique, dynamique, rythmique —

de chaque incise, de chaque membre, et aussi de l'harmonieuse union de toutes ces parties. Les nuances délicates, particulières aux incises, ne devront pas disparaître sous les couleurs plus vives des membres de phrase. Les larges et puissants *crescendos* des grands membres ne nuiront pas aux ondulations plus humbles et plus courtes des petites incises. Dans cet ensemble, chaque partie conservera sa physionomie spéciale, individuelle, et restera à son rang, avec son degré d'intensité; de l'observation exacte, souple et aisée de toutes les règles particulières, naîtra l'harmonie générale de la *phrase*, cette unité mélodique et rythmique supérieure pour laquelle existent, vivent, agissent, se combinent, se pénètrent tous les éléments littéraires et musicaux de cette pièce.

27. — La chironomie, indiquée ci-dessous et au Tableau III, facilitera au chanteur l'intelligence du mouvement rythmique et aidera à sa réalisation vocale.

Quelques mots encore sur la marche générale de la mélodie et sur l'harmonieuse économie des trois grands membres.

GRAND MEMBRE I.



28. — Ne pas oublier que le large *crescendo* de ce premier membre ne doit nuire en rien aux nuances dynamiques des incises. (Voir le Tableau II.)

29. — *L'accent principal* est placé sur *os*, groupe 13. En effet, tout ce grand membre n'est qu'une préparation qui doit conduire, par un *crescendo* habilement ménagé, à l'accent *général* de la phrase entière, groupe 21, presqu'au début du grand membre II. Dès lors, l'accent 13, le plus voisin de l'accent *général* 21, sera choisi comme accent principal du premier grand membre, préférablement à l'accent 6 — *Ecclésiae* — du membre secondaire A, qui en est plus éloigné.

30. — Il faut insister sur la *forme mélodique* de ce membre.

Sauf les deux *podatus* inférieurs, 1 et 9, qui servent d'introduction aux deux membres secondaires, A, B;

Sauf les deux groupes d'accentuation, 6 et 13, la mélodie, très simple, se maintient constamment sur le *fa*; à peine se meut-elle en dehors de cette corde : discrète, retenue, elle s'efface pour laisser toute la place *au rythme*. Celui-ci, de son côté, ne paraît que pour s'ajuster étroitement avec les mots, mais avec les mots augmentés, agrandis; il semble vouloir les dilater pour mieux exprimer les profondes idées qu'ils représentent. Et telle est sa puissance que, seul, son

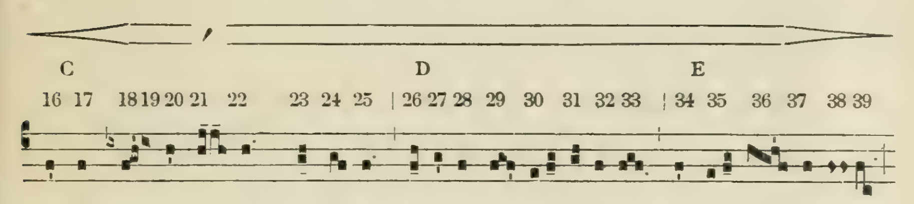
bercement, large et paisible, donne à ces quelques mots un caractère indéfinissable de grandeur, de noblesse et de gravité.

Pauvreté mélodique, diront les légers, les inconscients!

Richesse rythmique, répondrons-nous, pureté classique digne des Grecs et des Grégoriens primitifs qui, les uns et les autres, étaient doués d'un sens rythmique et d'une finesse de tact auditif que la moindre ride, la moindre nuance sonore suffisait, sans l'aide de la mélodie, à émouvoir et à charmer.

31. — Ce membre de phrase sera donc chanté avec une grave simplicité, à la manière d'un large et libre récitatif. Sur tout son parcours, la ligne dynamique, flottante, s'étendra au moyen d'un *crescendo* ténu dont le sommet coïncidera avec le groupe 13, accent principal. Elle ne fléchira que légèrement sur les groupes 14 et 15, pour être prête à reprendre, dès le début du membre II, sa progression qui atteindra le maximum d'intensité sur l'accent général de tout l'introït, sur le *pressus* 21, point mélodique le plus élevé de toute la cantilène. Le retard marqué sur les groupes 14 et 15 ( ) sera très discret, parce que ces groupes limitent seulement un membre de phrase.

GRAND MEMBRE II.



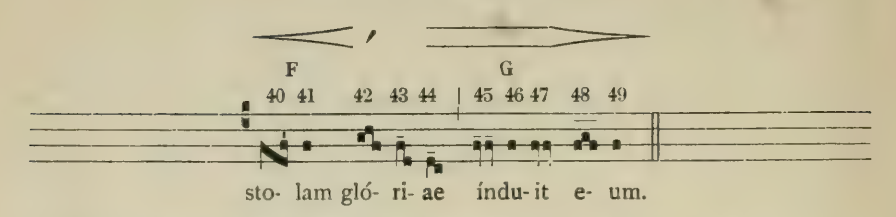
32. — Si l'auteur n'a employé jusqu'ici qu'un minimum de mélodie, ce n'est pas qu'il l'ait en mésestime; il voulait, sans doute, par le contraste, faire ressortir celle qu'il tenait en réserve et destinait à s'épanouir dans le second membre; le premier n'étant en quelque sorte, que l'assise sur lequel devait s'élever son édifice musical.

De fait, après la placide allure du début, la mélopée prend vivement son vol, s'élance et, en trois coups d'aile, atteint la note extrême du sixième mode (*do*), sommet mélodique, intensif et expressif de tout ce morceau.

Et montée sur le faîte, elle aspire à descendre : par degrés, elle revient à sa corde préférée, le *fa*, autour de laquelle elle s'enroule de nouveau, toujours modelant ses mouvements onduleusement rythmés sur la forme des mots.

33. — Pratiquement, les nuances dynamiques des membres D et E suivront avec fidélité les sinuosités de la mélodie; c'est dire qu'elles seront très fines, puisque celle-ci, après l'accent général 21, ne se meut guère que dans l'espace d'une tierce *fa-la* : deux fois seulement, elle touche *en passant* le *mi* (30, 35) et, à la fin du membre, atteint en descendant la note *do* 39, afin de préparer ce qui va suivre.

GRAND MEMBRE III.



34. — La mélodie devient alors plus accidentée. Au membre F, elle s'étend entre les intervalles de quinte et même de sixte. On dirait que le compositeur a voulu renouveler, dans l'ordre inverse, l'effet qu'il a produit plus haut. Il a commencé par faire planer largement sa mélodie pendant tout le premier grand membre, pour la lancer ensuite avec plus d'animation dans les hauteurs; cette fois, il la mouvemente d'abord — groupes 36 à 44 — pour nous faire ensuite trouver plus uni, au membre G, le vol plané qui, d'ailleurs, termine sa cantilène comme elle avait commencé. Et pour que nous reconnaissions bien la même idée rythmique et musicale, il finit le troisième membre comme le premier, par un *torculus* suivi d'un *punctum* ( ). Cette rime musicale souligne mieux encore l'unité de composition de toute la pièce.

7° La chironomie ou gestes manuels rythmiques.

Nous compléterons toutes ces indications rythmiques par la figuration de la chironomie.

35. — Il y a plusieurs manières de figurer le rythme grégorien au moyen de la main; c'est au maître de chœur à choisir celle qui convient le mieux à l'avancement de ses chanteurs. (Cf. Le N. M. G., p. 104.)

La meilleure, en général, est la chironomie rythmique par incises et membres de phrase; car elle reproduit avec plus de fidélité les élans et les abaissements mélodiques et rythmiques de chaque membre. C'est celle qui est dessinée dans le Tableau III.

Nous allons analyser en détail le premier grand membre.

36. — *Incise a.* Elle comprend quatre temps composés binaires. Deux de ces temps, le deuxième et le quatrième, ne peuvent être figurés *que d'une seule manière.* Les deux autres, le premier et le troisième, donnent lieu à plus de liberté.

37. — *Temps 2 — syllabe* mé. Un élan chironomique seul peut lui convenir. Sur ce temps repose, en effet, l'accent *particulier* de cette incise, accent formé par les élans de tous les éléments qui entrent dans sa composition :

Élan ou accent verbal, à la fois mélodique et dynamique, aigu et fort;
Élan musical, qui résulte de l'intervalle ascendant *ré fa ;*
Élan dynamique, qui se fait sentir par un léger *crescendo* de *ré* à *fa ;*
Élan rythmique, résumé et combinaison vivante de tous les élans précédents;
Élan chironomique, qui est la figuration plastique de ces mêmes élans.

38. — *Le temps 4 — syllabe* o *de* médio. Une thésis seule lui convient; car ce temps et cette syllabe ne sont évidemment que la *depositio*, la *thésis*, la fin de cette première incise.

39. — *Le temps* 1 — *syllabe* In — peut à volonté se figurer par une thésis (ligne pointillée), ou par une arsis (ligne pleine) qui, bien entendu, sera subordonnée à l'arsis 2 suivante.

En principe, on peut atteindre une arsis principale soit par une arsis préliminaire de moindre importance, soit par une thésis.

Dans l'espèce, je préfère l'arsis, parce que la mélodie est montante; je préférerais la thésis si la mélodie du temps 1 suivait d'abord une courbe descendante, pour remonter ensuite vers la syllabe d'accent

40. — *Le temps* 3 est dans le même cas que le temps 1 : il peut être arsique ou thétique. Si on le considère comme le développement musical de l'accent particulier de l'incise, il sera plus convenable de le traiter en arsis secondaire.

41. — *Incise b.* La liaison des incises *a* et *b* se fait sur le temps binaire 4 — syllabes *o Ec* — à la faveur de la thésis 4 dont la première note sur la syllabe *o* appartient à l'incise *a*, et la seconde à l'incise *b*. (Voir le Tableau III.)

Cette incise se compose donc de cette seconde note — syllabe *Ec* — et des temps rythmiques 5, 6 et 7.

42. — *Le temps 5 — syllabe* clé — est l'accent *principal* de tout le membre A; encore ici une arsis chironomique est de toute nécessité, toujours pour les mêmes raisons.

43. — *Le temps* 6, développement musical du temps 5, sera également une arsis, mais secondaire. Une thésis pourrait être employée sur ce temps; elle nous semble moins à propos qu'une arsis.

Ce qui vient d'être dit du *membre A* suffit à expliquer les gestes figurés dans la suite de l'introït. On relèvera seulement quelques particularités plus intéressantes.

44. — *Membre B, premier groupe* 8 — *syllabe* a. Si on considère ce temps indépendamment de ce qui précède, il devra être traité en arsis, comme le temps 1 *In* du membre A, auquel il correspond (ligne pointillée). Si on l'envisage dans l'ensemble du grand membre I, ce groupe 8 sera une suite thétique du groupe 7, ce qui sera fort bien indiqué par le mouvement de la main prolongeant la thésis d'un membre à l'autre. La liaison entre les membres A et B n'en sera que plus intime.

45. — *Membre E, groupe 34.* Lorsque le dernier temps simple d'un temps composé ternaire est accentué, il sera bon de signaler cet accent, verbal et musical à la fois, par un élan ascendant, bref et rapide, de la main, afin de forcer, pour ainsi dire, les chanteurs à bien faire ressortir cet accent. C'est ainsi, par exemple, que je figurerais par une suite de rythmes simples, la phrase suivante si connue (*Communion du XX[e] Dim. après la Pentecôte.* Grad. rom , page 355).



Le reste de l'introït ne présente aucune difficulté.

46. — Nous n'avons plus qu'à attirer l'attention sur quelques particularités de notre transcription musicale (Tableau III), par lesquelles nous avons *essayé* de rendre certains détails de la notation neumatique. Ainsi :

= = *distropha* } répercussion légère;
= = *tristropha* }

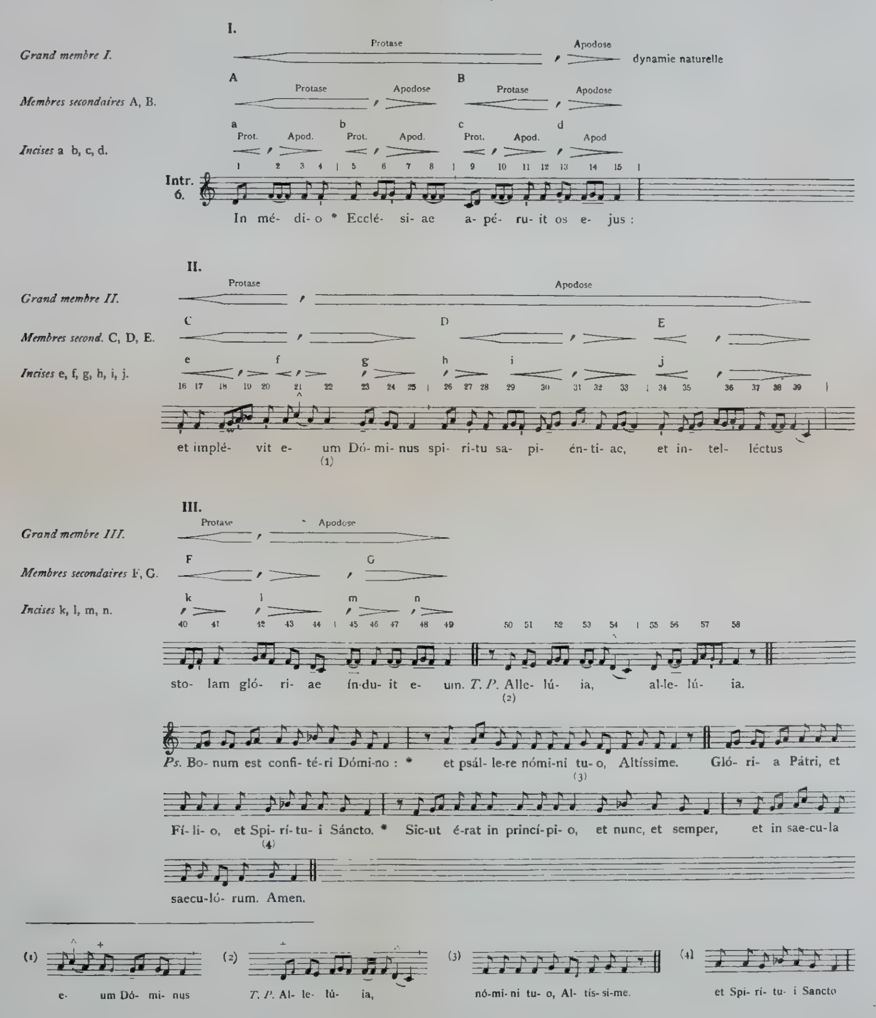
= = // = *bivirga simple :* répercussion un peu plus accentuée que pour les *strophicus ;*

= = // = *bivirga épisématique :* répercussion encore plus accentuée, les deux notes légèrement allongées.

TABLEAU II

Introït “ *In medio* ”.

Analyse rythmique et dynamie.



53 54 55

lú- ia.

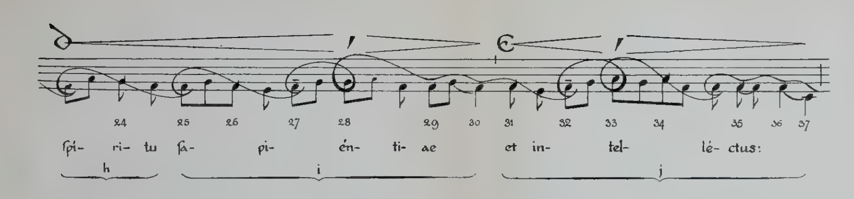


TABLEAV III

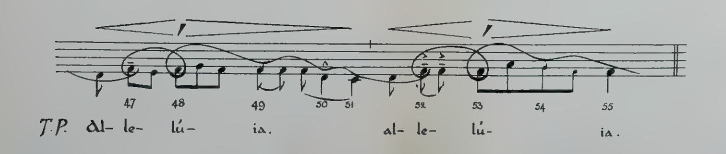
Introït "In medio"

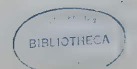
Chironomie

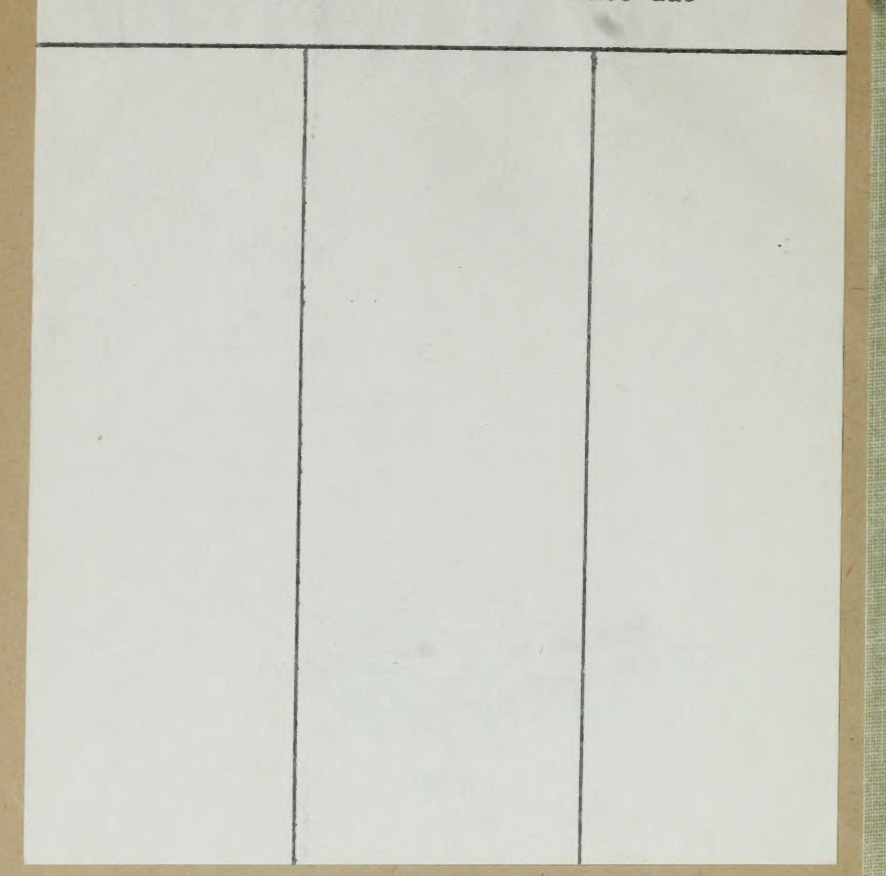


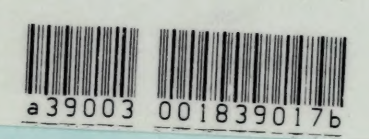









La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date due


a39003 001839017b